



L'Interceltisme musical : genèse d'une naissance

Erick Falc'Her-Poyroux

► To cite this version:

Erick Falc'Her-Poyroux. L'Interceltisme musical : genèse d'une naissance. Babel. Langages, imaginaires, civilisations, 2014, pp.1. halshs-01147767

HAL Id: halshs-01147767

<https://shs.hal.science/halshs-01147767>

Submitted on 4 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'Interceltisme musical : genèse d'une naissance

Erick Falc'her-Poyroux

Université de Nantes

On assiste depuis quelques décennies à la multiplication des festivals et des disques de « musique celtique » dans le monde entier. Pourtant, cette musique a sans doute peu de choses à voir avec ce que pouvaient jouer les musiciens du Moyen-Âge irlandais, breton, écossais ou gallois, et sans doute encore moins avec les divertissements des premières peuplades celtiques. Contrairement à une idée reçue, l'émergence de cet « interceltisme » musical remonte bien au-delà des années 1970 : cet article souhaite apporter un éclairage sur l'invention de la « musique celtique » et sur la cohérence supposée des musiques issues des pays de langues celtiques en ce début de XXI^e siècle. Il s'interrogera également sur la terminologie censée désigner les musiques traditionnelles, et tentera de mettre en lumière un parallèle entre le développement de l'interceltisme culturel et celui d'une véritable industrie musicale des pays celtiques.

Antiquité et Moyen-Âge

D'un point de vue chronologique, on connaît les liens historiques qui existent depuis les grands mouvements de population du Ve siècle entre le Pays de Galles, la Cornouaille britannique et la Bretagne armoricaine, dont les langues respectives constituent la branche brittonique des langues celtiques : c'est la première définition généralement admise des pays celtiques, fondées sur l'utilisation d'une langue celtique. On connaît également les liens linguistiques similaires unissant les gaéliques d'Irlande et d'Ecosse depuis la même période. On sait très peu de choses, en revanche, sur les pratiques musicales de cette époque.

Sur le plan archéologique, la découverte en novembre 2004 de sept exemplaires presque complets de Carnyx du I^{er} siècle av. J.-C. sur le site du sanctuaire religieux gaulois de Tintignac (commune de Naves, Corrèze, France), semble témoigner du fait que cet instrument à vent guerrier, sans doute joué en groupe et essentiellement destiné à effrayer l'ennemi durant les batailles, est le premier véritable instrument commun aux tribus celtiques. Un autre exemplaire a été retrouvé à Deskford, dans le nord-est de l'Ecosse, et date du II^e siècle av. J.-C. Instrument représenté sur le célèbre chaudron de Gundestrup (II^e siècle av. J.-C. ?), son usage ne semble cependant pas avoir dépassé le II^e siècle de notre ère.

Une statuette en granit de 42 cm de haut, datant sans doute également du II^e siècle avant notre ère et retrouvée en 1988 à Paule en Bretagne¹, est le premier exemple en notre possession de l'importance accordée dans les tribus celtiques à ces instruments à cordes : un barde assis tient dans ses mains un instrument à 7 cordes de la famille des lyres et des cithares, ancêtres de la harpe. En Irlande, la première représentation en notre possession de cette famille d'instruments se situe vers le VIII^e ou le IX^e siècle, gravée sur une croix en granit près de la petite église de Carndonagh, sur la péninsule d'Inishowen, dans le comté du Donegal.

¹

Cette statuette est aujourd'hui exposée au musée de Rennes.

Sur un plan plus théorique, on sait que la société celtique était divisée, comme l'ensemble des sociétés indo-européennes, en trois compétences ou fonctions (sacerdotale, guerrière, artisanale), selon les catégories sociales mises en évidence par Georges Dumézil².

La classe sacerdotale comprenait ainsi trois branches (druide, barde, devin), elles-mêmes subdivisées en plusieurs catégories. Les fonctions essentielles du barde étaient de chanter les louanges de son protecteur et de préserver la mémoire de la généalogie du clan, le plus souvent à l'occasion de banquets, mais également lors de funérailles. Ces bardes chanteurs disparurent progressivement avec l'apparition de la religion chrétienne, tout comme les druides, catégorie à laquelle ils appartenaient.

La musique jouait donc un rôle primordial chez les Celtes, comme en atteste les très nombreuses références dans les textes mythologiques qui nous sont parvenus. Dotée de pouvoirs magiques, la musique est logiquement l'un des attributs du Dagda, la principale divinité de la mythologie irlandaise, détenteur de la harpe magique dans laquelle sont présentes toutes les mélodies. Il ne s'agira bien entendu pas des *jigs*, *reels*, *strathspeys*, *hornpipes*, etc., qui ne font leur apparition que beaucoup plus tardivement : le passage le plus instructif concernant le corpus musical théorique de l'antiquité celtique dépeint la venue du dieu Lug à la capitale Tara, dans la première version de La Seconde Bataille de Moytura, où sont énumérés les trois types de modes musicaux que tout musicien de cour gaélique devait maîtriser selon la mythologie :

"Qu'on nous joue de la harpe", dirent les troupes. Le jeune guerrier joua alors un refrain de sommeil aux troupes et au roi la première nuit. Il les jeta dans le sommeil depuis cette heure-là jusqu'à la même heure du jour suivant. Il joua le refrain de sourire et ils furent tous dans la joie et la gaieté. Il joua le refrain de tristesse, si bien qu'ils pleurèrent et se lamentèrent.³

On sait donc que la musique en général, et la harpe en particulier, occupait une place prépondérante dans la culture des peuples celtiques durant le Moyen-Âge, tant en Irlande et en Ecosse qu'en Bretagne et au Pays de Galles.

Au Moyen-Âge, on trouve bien peu de traces dans les archives de Bretagne concernant l'importance des musiciens : une mention dans le Cartulaire de Landévennec (IXe siècle) fait sans doute référence aux musiciens à la cour du Roi Gradlon⁴, et une charte du Cartulaire de Quimperlé (XIIe siècle), mentionne un énigmatique « Kadiou Citharista » au service de Hoël II⁵, sans que l'on puisse savoir s'il s'agissait effectivement d'un musicien jouant de la harpe ou d'un simple surnom.

A l'inverse, la musique et les musiciens d'Irlande jouissaient d'une réputation toute particulière en Europe, et l'on retrouve ainsi un certain nombre de textes attestant de l'admiration que leur portaient quelques voyageurs européens. Le plus célèbre de ces textes fut rédigé au XIIe siècle par un homme d'église nommé Giraldus de Barri (1146 ?-1223 ?), plus connu sous le nom de Giraldus Cambrensis (ou Giraud de Cambrie). Lui-même gallois d'origine, il est très critique à l'égard des Irlandais, hormis en ce qui concerne la musique :

Je ne trouve chez ces gens de ferveur louable qu'en ce qui concerne les instruments de musique, qu'ils jouent incomparablement mieux que toute autre nation de ma connaissance. Leur style n'est pas, comme dans le cas des instruments britanniques auxquels nous sommes accoutumés, mesuré et solennel, mais vif et enjoué ; le son n'en est pas moins doux et plaisant.

Il nous faut remarquer que l'Ecosse et le Pays de Galles, ce dernier par volonté d'expansion, la première par affinité et contacts, dépendent tous deux de l'enseignement dans leur imitation et leur rivalité musicales avec l'Irlande. (...) Cependant, beaucoup pensent que l'Ecosse aujourd'hui, non seulement égale mais

² Voir notamment : GUYONVARCH Christian-Jacques et LE ROUX Françoise, Les Druides, Rennes, Ouest-France Université, 1986.

³ Manuscrit Harleian 5280 (Oxford), « Cath Maighe Tuireadh », § 73. Traduction française de Christian-Jacques GUYONVARCH, Textes Mythologiques Irlandais, Rennes, Ogam-Celticum N°11/1 & 2, 1978-1980 (2e édition), Vol. 1, § 73, p. 52.

⁴ « Et tibiae cytharaeque, lyrae cum murmure, plectra, tympana per vestras plaudunt stridoribus aedes ». Cartulaire de l'abbaye de Landévennec. Vita sancti Winwaloei, chapitre xvi, p. 79, La Borderie (éd.), 1888.

⁵ Cartulaire de l'Abbaye de Sainte-Croix de Quimperlé, L. Maître & P. De Berthou (éds.), 2^e édition, Rennes, Paris, 1904, p. 189 (l'original est conservé au British Library sous le numéro MS Egerton 2802), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1138272/>.

devance l'Irlande, maîtresse en la matière, et la surpasse de loin en technique musicale. Nombreux sont ceux qui se tournent déjà vers elle en espérant y trouver la source de cet art.⁶

Enfin, l'importance de la harpe et de la musique en Irlande est officialisée sur le continent européen au XIII^e siècle, lorsque l'instrument apparaît en tant qu'emblème du pays sur l'Armorial de Wijnbergen, l'un des plus anciens armoriaux qui soient, recueil français de 1300 armoiries de vassaux de Louis IX (1214-1270) et de chevaliers de Philippe III le Hardi (1245-1285), compilé entre 1270 et 1291.

Des échanges nombreux

L'une des principales critiques souvent formulées durant les XIX^e et XX^e siècles à l'égard des peuples celtiques est sans doute leur absence d'unité réelle, tant sur le plan politique qu'administratif, de leur apparition en Europe à partir de l'Âge de Bronze (env. 900 av. J.-C.), jusqu'à leur disparition en tant que nations indépendantes au Moyen-Âge. Les chemins suivis à partir du XVI^e siècle par l'Ecosse et le Pays de Galles après la Réforme renforcèrent encore cette dispersion culturelle et cette distance avec l'Irlande et la Bretagne respectivement.

Il serait cependant préjudiciable d'oublier l'unité culturelle qui rapprochait indéniablement ces peuples sur les plans religieux, linguistiques et artistiques, trois perspectives intimement liées à la musique et au chant : à titre d'exemple, il reste aujourd'hui impossible de déterminer si la célèbre harpe exposée au musée de Trinity College à Dublin (qui date sans doute du XIV^e siècle), qui servit de modèle pour les différents emblèmes officiels de l'Irlande à partir de son indépendance en 1921, et dont on retrouve encore aujourd'hui l'effigie sur toutes les pièces en euros frappées en Irlande, a été fabriquée en Irlande ou en Ecosse. Il en va d'ailleurs de même pour ses sœurs jumelles, la harpe de la Reine Marie et la harpe Lamont, toutes les deux du XV^e siècle.

On sait également que les harpeurs des deux pays se côtoyaient très souvent : le célèbre harpeur écossais Ruaidhri Dall Morison (1656-1714) se rendait régulièrement en Irlande pour parfaire sa maîtrise de l'instrument, et les Irlandais étendaient parfois leur territoire de voyage à l'Ecosse aux XVII^e et XVIII^e siècles, dont notamment Rory Dall Ó Catháin (1570-1650) et Denis Hempson (1695-1807) parmi les plus connus.

D'autres indices d'une culture commune de la harpe entre l'Irlande et le Pays de Galles remontent au XII^e siècle, période où le harpeur bénéficie dans les deux pays d'un statut spécial, codifié de façon très théorique au Moyen-Âge par le droit Brehon en Irlande⁷, puis quelques siècles plus tard au Pays de Galles lors du festival du Eisteddfod (festival culturel gallois) de Caerwys, entre 1523 et 1567.

Dans tous ces cas, la disparition du système féodal provoqua la disparition des harpeurs de cour qui se virent réduits à l'état de musiciens itinérants, puis la disparition du mode de vie gaélique à partir des XVII^e et XVIII^e siècles provoqua la disparition irrémédiable de ces musiciens itinérants.

Une prise de conscience

En Irlande, un mouvement de grande ampleur vit dès lors le jour pour tenter de sauvegarder ce qui pouvait encore l'être grâce à des concours de harpeurs, qui servirent également de prétextes à la collecte de mélodies auprès de la dizaine de musiciens qui se présenta lors des 4 éditions qui se déroulèrent à Granard et à Belfast entre 1783 et 1792. L'instrument fut également utilisé comme emblème de la Society of United

⁶ Giraldus Cambrensis, *Topographica Hiberniae*, in *Complete Works*, J. S. Brewer, J.F. Dimrock et G. F. Warner, Londres (dirs.), 1861-1891, Vol. V.

⁷ Le droit Brehon est un ensemble de textes théoriques rédigés par les juristes de la société gaélique au Moyen-Âge, et en vigueur jusqu'au XVI^e siècle : seul le harpeur pouvait faire de la musique sa profession et prétendre au statut de noble, lui conférant ainsi un droit de réparation en cas d'offense : « la harpe est un art musical auquel est due la noblesse sans accompagnement d'un autre rang de noblesse. Il lui est dû la noblesse d'un possesseur de bétail [dont le prix de l'honneur est de quatre vaches ». In ATKINSON Robert (ed.), *Ancient Laws of Ireland*, vol. V, p. 106, cité et traduit par Christian-Jacques GUYONVARC'H et Françoise LE ROUX, *Les Druides*, op. cit., 1986, p. 143.

Irishmen qui vit le jour à Belfast le 14 octobre 1791, menée par le nationaliste protestant Theobald Wolfe Tone (1763-1798). Le mouvement prit alors comme devise « elle est recordée, et elle se fera entendre ».

C'est également au XVIII^e siècle qu'apparaît au Pays de Galles une mode qui ne se démentira pas pour les harpes à plusieurs rangées de cordes : la harpe triple (un instrument baroque inventé au XVII^e siècle en Italie sous le nom de *arpa doppia*) fut considérée dès cette époque comme l'instrument gallois par excellence, et c'est le seul pays où elle a survécu jusqu'à nos jours, quoi que discrètement. Elle est dotée de trois rangs de cordes entrecroisés : deux sont accordés diatoniquement à l'unisson (dans la gamme de choix du musicien) et le troisième permet de jouer les accidents (les notes non-comprises dans la gamme diatonique). La structure de ces harpes doit bien entendu être extrêmement robuste pour supporter une tension d'une centaine de cordes.

Quelques années plus tard, et s'inspirant des derniers modèles de harpe de concert à pédale tels que ceux conçus en 1810 par Sébastien Erard (1751-1832) à Paris, John Egan et son neveu Francis Hewson la firent renaître à Dublin au début du XIX^e siècle sous deux formes différentes pour satisfaire la demande de particuliers ou de clubs revivalistes. Bien que construites selon des proportions s'approchant des anciens modèles à tête haute, ses harpes étaient de facture plus légère et plus fine, et leur technologie plus proche des grandes harpes à pédales. Le deuxième type construit à partir de 1819 est une 'harpe portable' en Mi bémol de 92 cm de haut. Les deux particularités en étaient des cordes de boyau et un mécanisme permettant le chromatisme actionné à la main et séparément sur chaque note (alors que sur la harpe classique à pédale une note est altérée sur toutes les octaves).

C'est cet instrument, adoptée par Thomas Moore (1779-1852) pour accompagner ses représentations poétiques (« The Harp That Once Through Tara's Halls »...), qui est à l'origine de ce qui fut appelé dans la deuxième moitié du XX^e siècle la 'Harpe Celtique' ou 'Harpe Irlandaise'. Il est cependant bien différent de ce qui existait jusqu'alors : le musicien et universitaire Mícheál Ó Súilleabháin résume ainsi les principales évolutions de la harpe celtique depuis le XVIII^e siècle :

Les évolutions de la harpe attestent d'un processus significatif : du musicien itinérant au musicien sédentaire, rural à urbain, masculin à féminin, d'une transmission orale à une transmission écrite, des cordes en métal aux cordes en boyaux, d'une technique d'ongle à une technique de doigt, de la main gauche sur les aigus à la main droite sur les aigus, de l'épaule droite à l'épaule gauche.⁸

Premières étapes de l'interceltisme musical

Portés par cette unité culturelle ancienne et quelquefois idéalisée entre pays celtiques, et profitant des vents romantiques qui balayent l'Europe au XIX^e siècle⁹, de nombreux enthousiastes de ces régions et pays de langues celtiques se proposent de créer un mouvement traversant les frontières. C'est à l'occasion de l'Eisteddfod de 1838 que les premiers liens sont tissés par une délégation bretonne à laquelle participe Théodore Hersart de La Villemarqué (1815-1895), encore inconnu, mais en pleine préparation de son célèbre *Barzaz Breiz, Chants populaire de Bretagne* (1839), recueil de collectages parfois adaptés au goût de l'époque et qui lui vaudront la célébrité, mais également une longue polémique sur leur authenticité¹⁰.

Cet échange culturel entre la Bretagne et le Pays de Galles, à la suite duquel La Villemarqué créa la Breuriez Breiz, une confrérie bretonne sur le modèle de l'assemblée druidique du Gorsedd gallois, marque malgré tout la première étape d'une future coopération culturelle entre les régions celtiques, qui ne se développera véritablement que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. C'est à Saint-Brieuc qu'à lieu en 1867 le premier congrès celtique international, à l'occasion duquel la harpe revient sur le devant de la scène, jouée par le gallois Thomas Gruffydd : cette prestation laissera des traces durables dans l'imaginaire

⁸ Mícheál Ó SÚILLEABHÁIN, « All Our Central Fire: Music Mediation and the Irish Psyche », in *The Irish Journal of Psychology*, (dirs. Ken Brown et Carol McGuinness) vol. 15, N^{os} 2 et 3, 1994, p. 338.

⁹ On pense notamment au formidable engouement qui suivit la publication en 1760 par James Macpherson des récits apocryphes d'Ossian, mythique héros celtique ("Fragments of ancient poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse language").

¹⁰ Pour les relations entre nations celtiques à cette époque, voir : Chartier Erwan, *La construction de l'interceltisme en Bretagne, des origines à nos jours : mise en perspective historique et idéologique* - 2010, Université Rennes 2 - Haute-Bretagne.

breton, malgré l'échec du congrès, en grande partie dû aux querelles sur l'authenticité des collectages du *Barzaz Breiz*.

Après l'engouement suscité par le collectage massif de mélodies, notamment en Bretagne et en Irlande, un certain nombre d'irlandais décidèrent de se regrouper afin de poursuivre et de prolonger cette action et de favoriser le développement des diverses facettes de la musique traditionnelle : ainsi naquit la plus importante association ayant pour objet sa promotion en Irlande, la Ligue Gaélique (*Conradh na Gaeilge* ou *Gaelic League*) fondée en 1893 par Eoin McNeill et Douglas Hyde (qui devint en 1938 le premier président de l'Irlande).

L'année 1897 fut particulièrement riche en événements musicaux en Irlande : outre la première *feis cheoil* (« fête de la musique ») à Dublin, entièrement dédiée à la musique, ainsi que le premier festival gaélophone appelé *Oireachtas na Gaeilge* (le « festival du gaélique »), il faut également mettre à l'actif de la Ligue Gaélique un développement interceltique qui allait avoir un très grand retentissement par la suite dans le monde de la danse irlandaise : une visite à une soirée de danses écossaises à Londres appelée *Céili* poussa la Ligue Gaélique à organiser une soirée similaire pour les Irlandais de Londres, le 30 octobre 1897, au Bloomsbury Hall, près du British Museum, pour marquer la fête celtique de *Samhain*. Conscient de l'importance de l'événement, la *Gaelic League* lui donna un grand retentissement, en n'acceptant que des danseurs conviés sur invitation et en faisant ouvrir la soirée par un *piper*, croyant à tort qu'il s'agissait là d'une très ancienne tradition. Ne sachant pas a priori quelles danses convenaient à la circonstance, les musiciens (parmi lesquels des écossais et des gallois) proposèrent des *double jigs*, des quadrilles et des valse. Les Célidhe irlandais d'aujourd'hui sont donc les descendants directs de cette tradition inventée en 1897 à Londres¹¹.

La deuxième étape du mouvement culturel interceltique date de 1899, lorsque les Gallois invitent à l'Eisteddfod de Cardiff les organisations culturelles irlandaises, bretonnes et écossaises. En 1900, c'est au tour des Irlandais d'organiser un congrès panceltique, dont le président du comité d'organisation, Lord Castletown d'Upper Ossory, exprimait ainsi le but en 1898 :

Réunir des représentants des Celtes de toutes les parties du monde, Irlande, Écosse, Galles, Île de Man, Bretagne Armorique, Australie, pour manifester aux yeux de l'univers leur désir de préserver leur nationalité et de coopérer à garder et développer les trésors de langue, de littérature, d'art et de musique que leur légèrent leurs communs ancêtres¹².

Sur le plan musical, les résultats de cette période seront en grande partie axés autour des échanges entre le Pays de Galles et la Bretagne, puisque l'Union Régionaliste Bretonne adopte en 1904 l'hymne national gallois comme hymne breton, le *Bro gozh ma zadoù*, sur une adaptation de François Jaffrennou (dit Taldir, 1879-1956)¹³. Puis, quelques années plus tard, Paul Le Diverres (1880-1946), breton résidant au Pays de Galles, donne des récitals de harpe pour le Congrès Celtique de Douarnenez et aux cérémonies du Gorsedd de Locronan en août 1912.

Après l'interruption des échanges interceltiques due à la première guerre mondiale, c'est ce même Taldir qui participera en 1927 à la création du Consortium breton afin d'aider au développement de l'économie bretonne, et dont l'une des premières créations dès cette année 1927 sera un grand « festival interceltique » à Riec-sur-Belon, auquel participeront des délégations d'Irlande, du Pays de Galles et d'Ecosse.

La troisième étape de l'interceltisme sera essentiellement constituée, tout au long des années 1920 et 1930, par les festivals interceltiques qui se tiennent de façon extrêmement régulières, et pour l'essentiel

¹¹ Sur cette question des traditions inventées, on consultera l'ouvrage fondamental de Erich Hobsbawm & Terence Ranger (dirs.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983, et notamment le premier chapitre consacré à l'invention de la tradition des Highlands en Ecosse.

¹² Le Clocher breton, quatrième année, n° 39, septembre 1898, p. 226, cité par Chartier Erwan, Op. Cit., p. 211.

¹³ Il s'agit plus précisément de l'adaptation en breton par François Jaffrennou d'un chant composée en 1846 par les gallois Evan et James James, mais en grande partie copié sur une traduction en breton déjà effectuée en 1882 par le pasteur méthodiste William Jenkyn Jones, résidant en Cornouaille bretonne.

en Bretagne : « Grandes luttes interceltiques » en août 1928 à Quimperlé, « Grandes fêtes celtiques » de Minibriac en septembre 1929, « festival celtique » de Dinard en juin 1930, « grand festival celtique » à Roscoff en juillet 1934, puis à Quimperlé en juillet 1935, à Binic en août 1936, à Perros-Guirec en juillet 1937, à Châteaulin en août 1938, et enfin à Vannes en juillet 1939. La deuxième guerre mondiale viendra bien entendu mettre un terme provisoire à cet interceltisme et creusera encore davantage un fossé apparu dans les milieux « celtisants » de Bretagne au début des années 1930 entre une tendance conservatrice parfois séduite par le nazisme (qui fondera le Parti National Breton), et une tendance de gauche qui créera la Ligue Fédéraliste de Bretagne.

C'est pourtant durant cette seconde guerre mondiale que verra le jour l'une des associations les plus importantes de la vie musicale actuelle en Bretagne : la Bodadeg ar Sonerien (assemblée des Sonneurs), fédération des *bagadoù ar sonerien* (groupes de sonneurs), copiés sur le modèle des *pipe-bands* écossais, dans un style cependant moins militaire. Après la création de la fédération et le premier camp musical d'été en 1943, le premier véritable *bagad* breton est créé en 1947 par les cheminots de Carhaix. Il sera suivi dès 1950 par la création de la fédération *Kendalc'h*, regroupant les cercles celtiques bretons, et en grande partie axée sur l'enseignement et la diffusion des danses bretonnes¹⁴. A son tour, *Kendalc'h* créera en 1957 la plus importante maison d'édition musicale et littéraire en Bretagne : Coop Breizh. A la même époque, les Irlandais créaient *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* (Association des musiciens d'Irlande, 1951) et son festival entièrement consacré à la musique traditionnelle irlandaise, le *Fleadh Cheoil na hÉireann*. C'est sur ce même modèle que Polig Montjarret créera en Bretagne le festival du Kan ar Bobl au début des années 1970¹⁵.

Les « harpes celtiques » d'Alan Stivell

L'idée de faire renaître la harpe bretonne me tracassait depuis longtemps, mais je ne voyais vraiment pas comment y parvenir ; je n'avais aucune connaissance concrète de l'instrument lui-même (...). C'est en 1942 que j'entrepris la construction, mais je dus me contenter alors d'essais préliminaires. Et ce ne fut que bien après la guerre, à Paris, que je pus reprendre les travaux commencés dix ans auparavant (...). Le nom même de « harpe celtique » (que j'ai institué pour regrouper aussi bien la harpe irlandaise que la harpe médiévale ou bardique) est adopté par beaucoup (...).

Ainsi s'exprimait en 1971 Georges Cochevelou (dit Jord Cochevelou, 1889-1974), père d'Alan Stivell (1944-) dans les notes pour l'album « Renaissance de la Harpe Celtique » (1972, Sony FDM36190.2), qui marque un tournant dans l'histoire musicale des pays celtiques par l'intérêt qu'il suscita.

Avec la première harpe de son père, à 33 cordes en boyau, Alan Stivell se produit sur scène dès 1953 à la Maison de la Bretagne à Paris et enregistre plusieurs 45t en 1959 (dont « Musique Gaélique », Mouez Breiz 4597), ainsi qu'un 33t en 1964 (« Telenn Geltiek / Harpe Celtique » Mouez Breiz 3344). En 1964, une harpe bardique à cordes métalliques et au son cristallin voit le jour, également construite par son père : son deuxième 33t en 1970 (« Reflets », Sony FDM36201.2) le propulse immédiatement à la pointe de la nouvelle vague du « pop breton », suivi début 1972 de « Renaissance de la Harpe Celtique », qui lui offre une stature internationale.

Mêlant systématiquement sur ses albums des mélodies et des chants de différentes régions celtiques, Alan Stivell est dès lors le principal artiste à faire usage des termes « celtique » et Keltia . Jord Cochevelou indiquait ainsi, de façon militante et un peu hâtive, sur la même pochette du disque « Renaissance de la Harpe Celtique » que la harpe

a très bien pu prendre naissance en Celtie (...). L'origine celtique de la harpe occidentale pourrait également être attestée par le fait que seules les langues celtiques possèdent des mots spécifiques pour la désigner : - Clarsach en gaélique irlandais et écossais, Telyn en gallois, Telenn en breton.

¹⁴ C'est également en Bretagne dans les années 1950 que sont véritablement créés les *festoù noz* tels qu'on les connaît encore aujourd'hui, et récemment classé au patrimoine mondial de l'humanité par l'Unesco.

¹⁵ Pour l'influence de la musique irlandaise sur la création musicale en Bretagne à la fin du XXe siècle, voir : Bévant Yann, « Nations in Tune : the Influence of Irish Music on the Breton Musical Revival », Proceedings of the 29th Celtic Colloquium of the University of Harvard, USA, 2010, p. 30-44.

Il est cependant clair que la présence de la harpe en Bretagne est beaucoup trop peu attestée pour en faire un véritable instrument traditionnel, ce que résume ainsi Erwan Chartier :

Instrument plus ou moins emblématique des Celtes anciens, la harpe s'est donc fait une place en Bretagne, au point d'apparaître aujourd'hui comme un instrument traditionnel alors que sa réintroduction est relativement récente. Fruit des échanges interceltiques des XIXe et XXe siècles, elle incarne donc, d'une certaine façon, l'internationalisation de la musique celtique.¹⁶

On reconnaîtra avant tout dans la volonté d'Alan Stivell de promouvoir une musique « celtique » une conviction profonde de l'artiste et de sa famille, mais l'idée se révéla également être un coup de maître en terme de marketing, dans un contexte mondial de renouveau de la musique folk. Ce fut indéniablement un coup de maître également sur le plan de la survie de cette musique traditionnelle qui sut ainsi s'adapter au formidable coup d'accélérateur que connut la culture mondiale à partir des années 1970. En d'autres termes, sans cette évolution et cette adaptation, les musiques traditionnelles des pays de langues celtiques auraient pu disparaître.

En effet, peu de musiques traditionnelles ont su franchir le cap de l'urbanisation, éviter l'écueil du progrès-roi et déjouer les pièges de la tradition pétrifiée. Les musiques traditionnelles d'Irlande, d'Ecosse, du Pays de Galles et de Bretagne, entre autres, y sont parvenues. Dans le même temps, d'autres musiques virent le jour (le blues, le jazz, le rock, etc.) et constituent déjà des traditions d'origine urbaine aux yeux de certains. Les musiques traditionnelles des régions celtiques apparaissent comme l'une des sources probables de ces musiques urbaines du XXe siècle, mais réciproquement, les apports du XXe siècle aux musiques irlandaises, écossaises, bretonnes, galloises, etc. sont également nombreux et expliquent globalement leur pérennité. L'urbanisation dans ces régions fut en effet plus tardive que dans la majorité des autres régions occidentales, retardant de quelques décennies l'arrivée d'une modernisation urbaine débridée.

Vers une définition ?

Depuis cette immense vague de renouveau des années 1970, et plus encore depuis la deuxième vague des années 1990, vaste catégorie commerciale appelée « musique celtique », a ainsi envahi les bacs des disquaires du monde entier. Aux Etats-Unis, l'expression est soit synonyme de "musique *New Age*", soit (le plus souvent) monopolisée par les musiciens irlandais : Enya, ancienne chanteuse et musicienne de Clannad, est l'un des exemples qui viennent immédiatement à l'esprit. Son premier album fut d'ailleurs composée pour le documentaire de la BBC "The Celts" en 1987. D'autres formes ont également été proposées, notamment le spectacle « L'Héritage des Celtes » : autour de Dan Ar Braz (ancien guitariste de Stivell dans les années 1970), étaient réunis des artistes prestigieux de Bretagne, d'Ecosse, d'Irlande, du Pays de Galles, de l'Île de Man et de Cornouaille britannique pour une super-production donnée en clôture du 70^e festival de Cornouaille à Quimper, le 24 juillet 1993, puis dans de nombreux festival en Bretagne et en Ecosse (pour le Celtic Connections de Glasgow). En France, deux trophées des Victoires de la Musique (en 1996 et 1998) viendront récompenser les enregistrements qui suivirent ces tournées.

Dans tous les cas, le but de cette étiquette est logiquement d'attirer l'attention afin de vendre d'avantage de disques ou de billets de concerts. Mais cette tendance a malheureusement pour effet de gommer les distinctions culturelles bien réelles entre ces pays, parfois transformés en sources de cultures mystiques et légendaires pour des slogans publicitaires bien creux. Dans ce sens, la musique celtique est un concept médiatique très efficace, tout comme le fut la mode des musiques d'Amérique du Sud dans les années soixante-dix, transformée en produit commercial pendant quelque temps.

Cependant, au sein des mouvements culturels nés au XIXe siècle et qui perdure au XXIe siècle, le sentiment d'appartenance à une même communauté reste très fort, et une telle perception peut être aussi valable que la réalité, car le terme celtique est largement plébiscité par tous ceux qu'il est censé désigner. Cette volonté commune est encore plus tangible depuis la création du Festival Interceltique de Lorient en

¹⁶

Chartier Erwan, Op. Cit., p.500

1971, dont l'expansion constante confirme son importance tant culturelle qu'économique, notamment grâce à un accord passé avec des entreprises locales, nationales et internationales :

[Cet accord] permet d'allier économie et culture au cœur d'une manifestation de dimension internationale, qu'est le FIL [Festival Interceltique de Lorient]. Cette signature lance donc pour les 3 prochaines années : les rencontres de la Diaspora Economique Bretonne, qui devient un événement attendu pendant le FIL¹⁷.

La multiplication des festivals de musique celtique dans le monde reste cependant à interpréter : aux Etats-Unis bien entendu, et dans toutes les régions du monde où les diasporas irlandaises, bretonnes, écossaises, etc. sont présentes, mais également en Allemagne, en Scandinavie, en Pologne, en Italie, etc.

L'abondance de ces festivals de musique celtique dans le monde entier témoigne donc de la popularité de ces musiques, que les médias internationaux s'empressent de relayer, comme le notait ainsi Time Magazine dès 1996 :

Pourquoi la musique celtique ? Et pourquoi maintenant ? "Les amateurs de musique de plus de trente ans veulent élargir leurs horizons, mais ils ne veulent pas écouter les trucs qu'ils ont entendus quand ils étaient plus jeunes" explique Val Azzoli, président associé des disques Atlantic, qui a créé en 1995 un sous-label nommé Celtic Heartbeat pour présenter les stars naissantes de l'Irlande".¹⁸

Si cette richesse témoigne sans équivoque de la popularité actuelle de ces musiques, on ne pourra cependant s'empêcher dans certains cas d'y voir les aspects purement mercantiles d'une mode passagère.

Mais, à bien y réfléchir, est-il plus incongru de rencontrer un festival de musiques celtiques à Varsovie qu'un festival de jazz à Vienne ou qu'un festival de Musique Classique occidentale au Japon ? Ne s'agirait-il pas d'un mouvement plus profond qui ne demande qu'à se pérenniser ? La musique traditionnelle des pays de langues celtiques, socialement acceptable à partir des années soixante-dix, puis devenue commercialement exploitable et exportable dans les années quatre-vingt-dix, pourrait parfaitement s'installer définitivement sur la scène internationale, comme avant elle le blues, le flamenco, etc. Quelle qu'en soit l'issue, une telle évolution témoigne une nouvelle fois du rôle capital que jouèrent les médias au XXe siècle dans la constitution d'une image collective représentative des cultures venues d'Irlande, du Pays de Galles, d'Ecosse et de Bretagne.

Bien entendu, ces évolutions forcément globalisatrices ne se firent pas sans heurts, la tradition s'équilibrant constamment entre une tendance conservatrice et une tendance innovatrice. Dans ce sens, les concepts de tradition et de modernité n'ont aucune raison d'être opposés. En revanche, certains éléments se sont imposés dans ces musiques sans qu'aucune accoutumance antérieure ait pu préparer leur introduction : de nouveaux instruments ont fait leur apparition (le banjo afro-américain et le bouzouki des Balkans en Irlande puis en Bretagne, la flûte traversière irlandaise en Bretagne, la guitare folk un peu partout, etc.) ; les musiciens jouent de moins en moins pour des danseurs et de plus en plus pour des festivals ; et sur un plan plus juridique, le concept de propriété individuelle d'une mélodie tend à s'imposer au dépend d'une musique appartenant à la communauté (musiciens ou non).

Il n'est donc pas anormal, dans ces conditions de bouillonnement musical, que les ouvrages qui sont consacrés à la musique traditionnelle des régions celtiques tentent rarement de définir d'un point de vue musicologique l'unité de la « musique celtique ». Là encore, Alan Stivell est l'un des rares artistes à tenter une approche apparemment théorique, comme ici en 2010 lors d'un entretien avec Erwan Chartier où il citait dix caractéristiques de cette « musique celtique » :

- Gammes défectives (certaines notes de la gamme diatonique-touches blanches du piano sont évitées au moins dans une partie d'un morceau), ceci davantage que dans les musiques plus "normalement européennes").
- Intervalles non-tempérés (ou suivant d'autres tempéraments (chose qui s'est perdue dans la musique occidentale classique, puis dans une bonne partie de la musique populaire d'Europe).
- Une façon particulière de donner l'impression de se jouer du tempo mélodie ou marche traditionnelle bretonne, interprétation du *sean-nos* ou chant traditionnel gaélique).

¹⁷ Communiqué de presse, Festival Interceltique de Lorient, 14 juin 2013.

¹⁸ Michael WALSH, " Emerald Magic " Time Magazine, 11 mars 1996, p. 55.

- Importance du “tuilage” (début et fins de phrases se croisant, faisant perdre un peu l’impression qu’il y a un début, une fin) sous différentes formes.
- Rythmes pas strictement binaires ou ternaires, basés sur des fractions plus subtiles.
- Structures le plus souvent simples (8 temps, etc.)
- Mais cycles rythmiques complexes et superposés, superpositions rythmiques dans l’interprétation (ceci peut donner l’illusion de mesures composées).
- Esthétique des timbres : plus grande mise en valeur des harmoniques et des aigus (biniou kozh, bombarde, cornemuse écossaise, harpe cordes métal).
- Le principe du bourdon influence fortement les mélodies celtiques, avec les intervalles non-classiques.
- L’influence de langues de même famille. Des rythmes, des syncopes sont nés notamment sous l’influence des langues celtiques. On retrouve par exemple au pays de Galles certaines syncopes cousines de syncopes écossaises, comme les langues sont cousines, avec les intervalles non-classiques, cela influe sur l’harmonisation moderne¹⁹.

Sans rentrer dans des détails trop musicologiques, il apparaît pourtant que ces descriptions restent bien vagues, avec une surabondance de termes approximatifs (*certaines, davantage, normalement, particulière, un peu, souvent, complexes, l’illusion, esthétique, non-classiques...*), et pourrait peut-être convenir à la description de bon nombre de traditions musicales, européennes ou non.

Il n’existe donc pas de définition unique et figée de ces musiques, mais une multitude d’éléments constitutifs, tous représentatifs d’une des facettes de ces sociétés. La musique n’est pas seulement un produit fini et empaqueté, mais également un processus constitué de l’ensemble des éléments qui la façonnent. Tenter de définir la musique celtique revient à tenter de définir des sociétés en mouvement. Comme le notait très justement *The Penguin Encyclopedia of Popular Music* :

il semble toujours y avoir un renouveau de la musique ‘folk’ ; en fait, la musique ‘folk’ ne disparaît jamais : elle a simplement besoin d’une nouvelle définition à peu près tous les dix ans.²⁰

Parmi les nombreux termes utilisés pour définir ces musiques, notons par exemple : folklorique, traditionnelle, populaire, nationale, ethnique, acoustique, typique, métissée, pittoresque, authentique, *folk*, *roots*, *world music*, musique du monde, sono mondiale, musique vivante, voire dans certains cas *new age* ou *unplugged*. L’expression « musique celtique » représente donc une solution simple pour regrouper de façon sommaire (pour les médias et le grand public) des réalités musicales issues de régions voisines et culturellement proches.

Si les mélodies écossaises et irlandaises ont effectivement des points communs très perceptibles, les liens avec les musiques galloises et bretonnes semblent beaucoup plus ténus.

Le terme « musique celtique » regroupe donc indéniablement un ensemble disparate de musiques finalement très différentes. Mais avouons qu’il en va de même pour les termes « musique écossaise », « musique galloise », « musique bretonne » ou « musique irlandaise » qui, dans chacun des cas, recouvrent des réalités très nombreuses et très variées. Et même si peu d’éléments concrets unissent véritablement ces musiques, on notera avec intérêt que les oreilles non accoutumées tendent généralement à confondre allègrement musique bretonne et musique irlandaise, de la même manière que les néophytes ne distinguent pas les œuvres de Jean-Sébastien Bach, de Jean-François Couperin et de Antonio Vivaldi, tous issus de la période baroque.

Une ultime tendance, heureusement rare, consiste dans certains cas à considérer la musique celtique comme une affirmation identitaire extrême. En se basant sur la théorie musicale des gammes non-

¹⁹ Erwan Chartier, Op. Cit. pp 546-547 (entretien de l’auteur avec Alan Stivell le 23 mars 2010).

²⁰ Donal CLARKE (dir.), *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*, Londres, Penguin Books, 1990 (1ère éd. 1989, Viking), p. 423a.

tempérées utilisées dans de nombreuses musiques traditionnelles européennes, certains feraient de la musique celtique une musique européenne blanche restée pure depuis des millénaires²¹.

D'autres théories souhaiteraient la rattacher à l'Orient et à l'Asie, en se basant sur l'analyse des techniques de chant : il est cependant manifeste que tout chant non-accompagné tend à devenir ornementé, d'où d'évidentes affinités.

Mais considérer, comme le font certains, que la musique celtique contemporaine est restée pure et intacte pendant des millénaires, c'est par définition nier à ces musiques leurs capacités d'évolution ; c'est également leur refuser toute capacité d'adaptation au milieu dans lequel elles vivent. Poussée à leur extrême, de telles réflexions ne peuvent conduire qu'à une conclusion : l'inadaptation de ces musiques aurait dû les mener à la disparition totale. Tel n'est pas le cas. Accepter que les musiques traditionnelles évoluent, c'est accepter qu'il n'existe pas de phénomène culturel pur. C'est aussi comprendre que la musique celtique contemporaine n'a rien à voir avec les musiques jouées à l'époque médiévale dans les cours des chefs de clans et des rois et, à fortiori, en des périodes plus reculées.

Les faits ainsi présentés pourraient nous mener à en déduire l'inexistence d'une musique celtique. Ce serait pourtant faire abstraction des définitions communément admises de l'identité, reconnaissant parmi les éléments pertinents le sentiment d'appartenance. Quoi qu'on en pense, le terme « celtique » est donc en train de changer de sens dans plusieurs directions, et dans l'attente d'une meilleure solution l'expression « musique celtique » reste parfois utile. Après tout, les clubs de football de Glasgow et Belfast s'appellent *Celtic* respectivement depuis 1888 et 1896, et le *uilleann piper* Tom Ennis nommait déjà son théâtre musical new-yorkais le Celtic Club au début du XXe siècle !

Un tel sentiment de cohérence et d'unité délibérément recherchée depuis plus d'un siècle et demi, tel que nous l'avons décrit dans cet article, est une preuve de cette « volonté de vivre ensemble » dont parlait déjà Ernest Renan (1823-1892) dans une conférence donnée en 1882²². Qu'elle soit fondée sur des réalités ou des symboles, elle ne se discute donc pas. Aux yeux des ethnologues, ce miroir tendu équivaut à un véritable équilibre et à une véritable identité, malgré une hétérogénéité avérée.

²¹ Une conférence donnée par le compositeur breton Maurice Duhamel en 1912 intitulée « la Musique celtique, expression de la race », fut ainsi citée en 1941 par l'hebdomadaire collaborationniste et antisémite L'Heure Bretonne du 12 avril 1941, p. 3. Notons cependant que Maurice Duhamel lui-même était opposé aux idéaux du national-socialisme.

²² « Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une, constituent cette âme, ce principe spirituel. L'une est dans le passé, l'autre dans le présent. L'une est la possession en commun d'un riche legs de souvenirs ; l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis. » Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882, Calmann Lévy, 1882, chapitre III, p. 16.

ABSTRACT

On assiste depuis quelques décennies à la multiplication des festivals de « musique celtique » dans le monde entier. Pourtant, cette musique a sans doute peu de choses à voir avec ce que jouaient les musiciens de chefs de clans gaéliques au moyen-âge irlandais, et sans doute encore moins avec les divertissements des premières peuplades celtiques en Irlande. Qu'appelons-nous « musique celtique », et pourquoi ce renouveau depuis les années 1970 ?

Cet article tente de répondre à ces questions en analysant notamment l'importance de la harpe dans les cultures des pays celtiques, et l'émergence de l'expression « musique celtique » pour une cohérence supposée des musiques issues des pays de langues celtiques en ce début de XXI^e siècle. Il s'interroge également sur la terminologie censée désigner les musiques traditionnelles, et tentera de mettre en lumière un parallèle entre le développement de l'interceltisme culturel et celui d'une véritable industrie musicale des pays celtiques.